

The background of the entire page is an abstract composition of vertical, textured brushstrokes. The colors are primarily shades of yellow and gold, ranging from light, almost white, to deep, rich golden-brown. These are interspersed with vertical strokes of a muted, dusty grey or taupe color. The overall effect is layered and organic, suggesting depth and movement.

Sabine Große
Schatten.Schichten

position 4



Die pigmentierten Schatten des Chronos

The Pigmented Shadows of Chronos



Ausstellungsansicht, Marx Galleries, Juli 2011

Die pigmentierten Schatten des Chronos

The Pigmented Shadows of Chronos

Es ist der „Pinsel der Natur“, der so farbenfroh in Sabine Großes Arbeiten schwingt. Zwar wecken Erdtöne der unterschiedlichsten Couleur oder knallbunte Pigmente, die sich in zahlreichen Schichten durchdringen, Assoziationen zur Malerei, jedoch hat keine malende Künstlerhand sie aufgetragen. Akteur ist vielmehr das Licht der Sonne, das Schatten von Gegenständen zeichnet. Um diese zu fixieren, fertigt Sabine Große in einem besonderen Edeldruckverfahren mittels Pigmenten lichtempfindliche Schichten auf schwerem Papier und exponiert diese mit aufgelegten Gegenständen dem Sonnenlicht. Dieser Vorgang wird mehrfach wiederholt. Durch das abermalige Beschichten und Exponieren durchdringen sich geisterhaft die unterschiedlichen belichteten Schatten und fusionieren mit der Farbe zu einem phantomhaften Amalgam.

Die Auseinandersetzung mit Licht, Schatten und Farbe ist von Beginn an das werkübergreifende Thema von Sabine Große. 1995 entstanden die ersten Farbphotogramme auf Farbnegativpapier, in

“Nature’s brush” reverberates colourfully throughout Sabine Große’s works. A myriad of earth tones and brightly coloured pigments penetrate through multiple layers and bring to mind the world of painting, yet no painter’s brush has applied them. Instead, objects are traced by the light of the sun. In order to fix these impressions on paper, Große uses a special non-silver printing process to prepare light-sensitive pigmented layers on heavy stock, placing objects on them before exposing the paper to sunlight. This process is repeated a number of times, until the variously exposed shadows penetrate one another like ghost images and fuse into a colourful and phantom-like amalgam.

The dialogue between light, shadow and colour has been the overriding theme of Sabine Große’s work. In 1995, she created her first photograms using colour negative paper, on which she systematically arranged objets trouvés by colour and exposed them

denen sie systematisch Objets trouvés nach Farben ordnete und mit dem Licht einer Taschenlampe oder eines Blitzes belichtete. Gelegentlich experimentierte sie mit Lacken und Wachs direkt auf dem Trägermaterial. Verwandeln die Negativpapiere bei diesem Vorgehen die Farbe jeweils in ihre Komplementärfarbe, so interessierte sie sich später auch für positive Farbumkehrprozesse und hielt die Schatten farbiger Gegenstände auch großformatig auf dem positiven Ilfochromematerial fest.

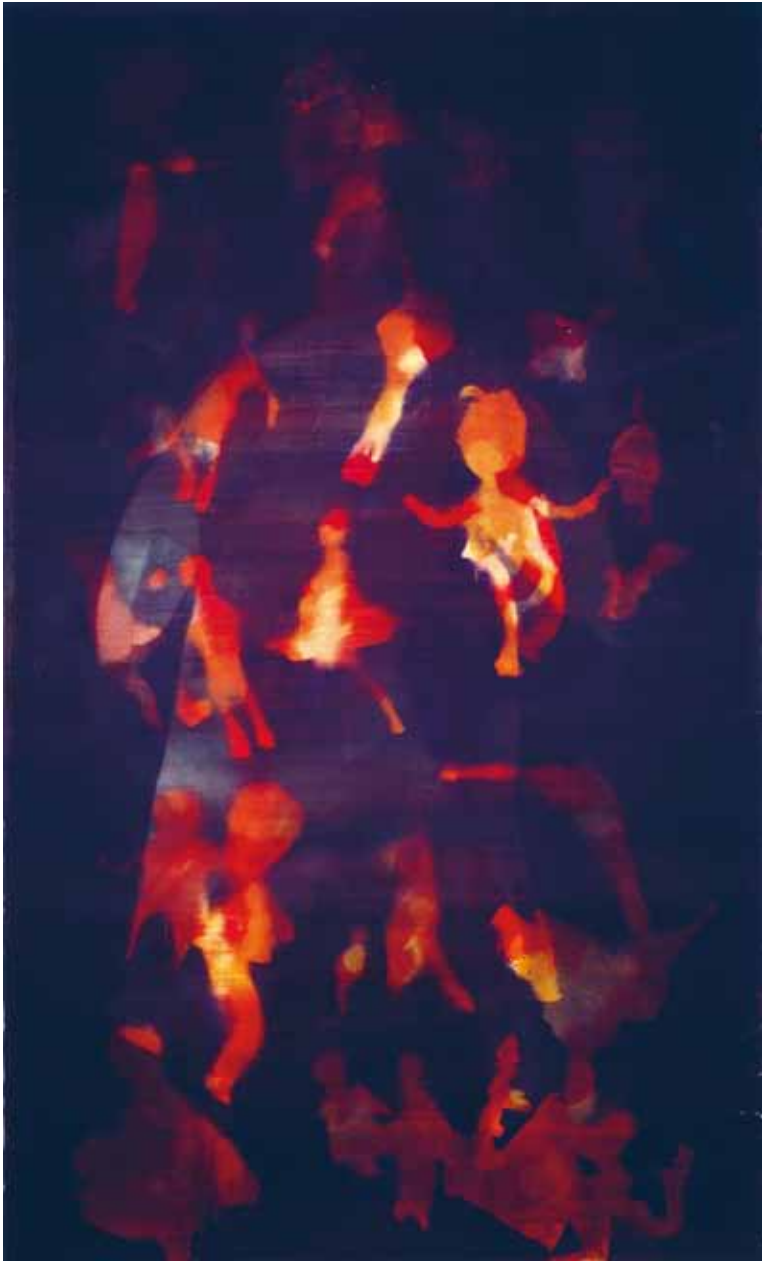
Als Sabine Große im Jahr 1998 begann, sich mit dem historischen Verfahren des Gummidrucks auseinanderzusetzen, begriff sie sofort die Möglichkeiten, sukzessive Schatten in unterschiedlichen Farben zu belichten, zu schichten und sich überlagern zu lassen. Das Verfahren ermöglichte, Licht und Körperfarben miteinander zu verbinden und somit aus den engen photographischen Farbraumverhältnissen der industriellen Dreifarbenchemie auszubrechen. Mittels dieses seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bekannten Verfahrens gelingt es ihr, die beschränkte Farbigekeit photographischer Mischfarben zu meiden und Eigenfarben in den lichtempfindlichen Prozeß einzubinden. Zu Recht stellt Floris M. Neusüss fest, daß Sabine Große damit „dem Fotogramm nie gesehene Farbigekeiten beschert“ hat.¹

„Kindheitsträume“ oder „Zaubermantel“ lauten einige Titel der ersten Schattenbilder, die auf Grundlage des Gummidruckverfahrens entstanden. Die Titel verweisen auf den autobiographischen Charakter dieser Werke. Sabine Große belichtete hier auf die von ihr selbst

with either a torch or a flash bulb. She also experimented with enamel and wax directly on the surface of the medium. Initially, Große used negative paper to turn each colour into its complement, but later also developed an interest in positive colour reversal processes, recording the shadows of coloured objects in both small and large format on positive Ilfochrome material.

In 1998, Große began to explore the historical process of gum printing, and immediately realised the possibilities of exposing, layering and superimposing successive shadows in different colours. This allowed her to combine light with various body colours, and thus escape the confines of photographic colour space dictated by industrial tricolour chemistry. This process, known since the late 19th century, avoids the limited chromaticity of compound photographic colours, integrating discrete colours into the light-sensitive process. Floris M. Neusüss, author of the only existing anthology on the photogram, has rightly commented that Sabine Große “has introduced colour nuances never before seen in a photogram.”¹

“Kindheitsträume” (Childhood Dreams) and “Zaubermantel” (Magic Coat) are some of the titles of Große’s first shadow pictures based on the gum printing process. The titles refer to the autobiographical nature of these works, in which Große exposes her own body and that of her mother on individually coated sheets of paper.



Kindheitsträume, Gummidruck, 1998
124 cm x 202 cm

beschichteten Papiere den eigenem Körper oder den ihrer Mutter. Mit jeder neuen Schicht, die sie dabei auftrug, überlagerte sie die Körperschatten in jeweils unterschiedlichen Farbgebungen mit den Schatten von Gegenständen aus ihrer Kindheit, die sie nach Jahrzehnten wiederentdeckt hatte. Der Körper erscheint so als Schattenkondensat, das von Kindheitserinnerungen durchdrungen ist. Auch in dem Zyklus „Begegnungen“ (2001) schafft Große auf diese Weise sehr individuelle Portraits von alten Menschen in einer Begegnungsstätte, deren Ganzkörperschatten mit den Schatten ihrer Lieblingsgegenstände verschmelzen.

Im Sinne Christian Schads könnte man Sabine Großes Arbeiten auch als „Compositionen“ betrachten. Als „Compositionen“ bezeichnete Christian Schad seine Schattenbilder von Objets trouvés aus seiner Dada-Periode, die erst viel später unter der Bezeichnung „Schadographien“ in die Kunstgeschichte eingingen. Auch bei Sabine Große handelt es sich um solche „immateriellen Collagen“² von Fundstücken. Im Unterschied zu Schad entsteht das Kompositum jedoch nicht in einem Belichtungsschritt, sondern ein neuer Bildsinn entwickelt sich unvorhersehbar in dem zeitlichen Prozeß des Schichtens. Die Künstlerin betreibt damit in ihren Schattenbildern eine Art inverse Farbachäologie. Während ein Archäologe Schicht für Schicht abträgt und in frühere Zeiten vordringt, baut die Künstlerin Schicht für Schicht auf und läßt unterschiedliche Objektconstellationen und Zeiten sich gegenseitig durchdringen.

With each successive layer, these differently coloured body shadows were superimposed upon the shadows of objects from her childhood, found again after several decades. The human form appears as a distilled shadow, steeped in the memories of childhood. Also in her 2001 cycle “Begegnungen” (Encounters), Große creates highly individual portraits of old people at a gathering place. Their full-length body shadows coalesce with the shadows of their favourite objects.

In the spirit of the German painter Christian Schad, one might refer to Sabine Große’s works as “compositions”, the same term Schad used to describe his own shadow records of objets trouvés. Created during Schad’s Dada period in Switzerland, they only later became known to art history as “Schadographien”, or shadowgraphs. Sabine Große’s works, too, fall into the category of “immaterial collages”² based on found objects. In contrast to Schad, however, the composite image is not generated by means of a single exposure. Instead, an entirely new visual concept emerges as an unpredictable result of the temporal process of layering. One could say that in her shadow pictures the artist operates with a kind of inverse colour archaeology, but unlike an archaeologist removing layer by layer and penetrating deeper into history, she applies layer by layer, allowing different object constellations and temporal strata to penetrate one another.

The gum printing process also entails



Begegnung, Gummidruck, 2001
124 cm x 202 cm



*Besucher, Gummidruck auf Leinwand, 2003
125 cm x 200 cm*

Das Gummidruckverfahren bedeutet auch einen Schritt aus der Dunkelheit des Labors hinaus in das Tageslicht. Die Papiere müssen zwar im Halbdunkel präpariert werden, doch die handbeschichteten schweren Papiere reagieren hauptsächlich auf den UV-Anteil des Lichts. Deshalb belichtet Große die gummierten Papiere fast ausschließlich bei Sonnenschein unter freiem Himmel. Diesen heliographischen Aspekt der Exposition griff sie performativ anlässlich einer Ausstellung 2003 in Kassel auf. Vor der Ausstellungsstätte bat sie Besucher und neugierige Passanten, für einige Minuten ihr ihren Schatten zu borgen. Jeden Schatten fixierte sie in einer eigenen Farbschicht. Über den Ausstellungszeitraum verdichteten sich die belichteten Schatten so zu einem phantomhaften Ensemble. Arbeiten wie „Besucher“ zeugen von dieser geisterhaften Durchdringung und leben durch die Intensität der teilweise äußerst kräftigen Farben.

Sabine Große belebt damit die lange Tradition des Edeldruckverfahrens des Gummidrucks von neuem. Der Gummidruck, der auf eine Erfindung von John Pouncy aus dem Jahr 1858 zurückgeht, wurde insbesondere an der Wende zum 20. Jahrhundert von den Piktorialisten eingesetzt. Der Name des Verfahrens bezieht sich auf das Bindemittel Gummi arabicum, mit dem die Pigmente gebunden werden. Ein spezielles Chromsalz macht das Gummi lichtempfindlich, indem es das Gummi dort aushärten lässt, wo energiereiches UV-haltiges Licht auf die Schicht trifft. Nach der Belichtung werden die Blät-

a step out of the darkness of the laboratory into the light of day. The heavy paper must be prepared in semi-darkness, and primarily reacts to the UV component of light after having been manually coated. Therefore, Große nearly always exposes the gummed papers with the help of sunlight under an open sky. The artist first seized on the idea of heliographic image exposure in connection with an exhibition in Kassel in 2003. Outside the entrance to the exhibition, she asked visitors and curious passersby to borrow their shadows for a few minutes. Each shadow was fixed on a single monochromatic layer, so that in the course of the exhibition the exposed shadows accumulated into a phantom ensemble. The very lifeblood of works like “Besucher” (Visitors) lies partly in this ghost-like penetration, partly in the intensity of the colours, many of which are extremely vivid.

Through her work, Sabine Große has revitalised the fine art of gum printing. This process, first employed by John Pouncy in 1858, was especially popular among Pictorialists around the turn of the 20th century. Its name derives from gum arabic, used as a binding agent for colour pigments. A special chromium salt renders the gum sensitive to light by hardening it in places where the layer is exposed to high-energy UV light. The sheets are developed by simply washing out the unhardened, unexposed areas with water. Hardened areas attach to the medium in their respective colour pigment, while less exposed

ter einfach durch ein Wasserbad entwickelt. Die nicht ausgehärteten, unbelichteten Stellen werden so ausgewaschen. Die ausgehärteten Stellen verbleiben auf dem Träger in der jeweiligen Farbe des verwendeten Pigments. Die weniger belichteten Stellen geben hingegen graduell den Blick auf die darunter liegende Schicht frei. Der Träger kann dann wieder von neuem auch mit anderen Pigmenten beschichtet und belichtet werden.

Das Verfahren nimmt auf diese Weise das schichtende Element der Malerei auf. Durch die matte, mitunter samtene Oberfläche und das Sfumato der weichen Töne wird die malerische Wirkung sogar verstärkt. Bis zu sechs Mal wiederholt Sabine Große den Prozeß des Beschichtens und Belichtens. Gleichzeitig stellt sich ihr stets die für die Malerei typische Frage: Wann höre ich auf? So kann eine weitere Schicht auch ein bislang gelungenes Bildresultat wieder zerstören.

Die Piktorialisten setzten das Verfahren im Wesentlichen in Kombination mit kameraphotographischen Aufnahmen ein. Diese werden deshalb bis heute in der Kunst eher abschätzig beurteilt, da man in ihnen lediglich den Versuch sieht, photographischen Bildern einen malerischen Ausdruck zu verleihen. Eine Neubewertung des Piktoralismus unternimmt dagegen Wolfgang Ullrich und sieht gerade in der propagierten Unschärfe eine der großen Entdeckungen des 19. Jahrhunderts.³

Sabine Großes Arbeiten – und dies ist ein neuer Aspekt, den sie bei diesem

areas allow a gradated view of the underlying layer. The sheet may then be coated with new pigments and exposed once again. In this way, the process parallels the layering technique of painting. The matte, at times velvety surface and soft sfumato shades further reinforce the painterly effect. This process of coating and exposing may be repeated as many as six times. Like a painter, Große is constantly confronted with the question of when to stop. One additional layer can destroy an otherwise successful picture.

The Pictorialists employed this procedure mainly in combination with photographs taken by a camera, and even today their pictures are rather frowned upon by the art world as an attempt to lend a painterly expression to photographic images. In his reassessment of Pictorialism, German art historian Wolfgang Ullrich argues to the contrary that the intentionally blurred quality of these works represents one of the great discoveries of the 19th century.³

A crucial aspect of Sabine Große's works is her deliberate decision not to use a camera, and thereby literally come into direct contact with the pigmented layer. Robert de la Sizeranne's (1866-1932) statement that "blur is to focus precisely as hope is to satiation"⁴ assumes new meaning through Große's works: their overlapping blurs and shadow gradients emerge as saturated overlays and densification of colour.



Wiese, Gummidruck, 2001
90 cm x 124 cm

Verfahren entdeckt hat – basieren auf dem bewußten Verzicht auf die Kamera. Die Dinge treten sprichwörtlich an die Pigmentschicht heran. Die Aussage von Robert de la Sizeranne (1866-1932), „die Unschärfe verhält sich zum Scharfen wie die Hoffnung zur Übersättigung“,⁴ erhält in den Werken der Künstlerin eine neue Wendung: Es sind die sich überlagernden Unschärfen und Schattenverläufe, die zu sättigenden Überlagerungen und zur Verdichtung von Farben führen.

Diese wird besonders deutlich in der Arbeit an dem Zyklus „Im Walde“, die sich mit der Farbe des Bodens in Wäldern, Feldern und an Stränden auseinandersetzt. Verstanden die Pictorialisten unter einem „naturfarbigen Gummidruck“⁵ stets einen Dreifarben- druck, so bringt Sabine Große echte Naturpigmente und deren scheinbar unendlichen Möglichkeiten in das Bild. Seit 1998 entnimmt die Künstlerin an ausgewählten Stellen Boden, Äste und Blätter. In ihrem Atelier verarbeitet sie diese Substanzen zu Pigmenten. Sie beschichtet mit ihnen feste Papiere und belichtet diese an derselben Stelle, von der sie die natürlichen Farben entnommen hatte.

Diese irdenen Pigmente wecken Assoziationen zu den Nature Watercolors von Mario Reis⁶. Mit diesen „Natur-aquarellen“ dokumentiert der Künstler seit 1977 die Sedimentationsprozesse in Flüssen. Immer wieder sucht er nordamerikanische Fließgewässer auf, um dort Leinwände für mehrere Tage zu exponieren und anschließend die Ab-



*Im Wald, Gummidruck, 1998
40 cm x 40 cm*

This is particularly apparent in Große's cycle "Im Walde" (In the Woods), which deals with the colour of soil in forests, fields and on beaches. While a "natural colour gum print"⁵ invariably meant a tricolour print to the Pictorialists, Sabine Große introduces true natural pigments and their seemingly infinite possibilities into her works. Since 1998, she has collected samples of soil, branches and leaves in selected places. The samples are ground into a fine powder in her workshop, and the resulting pigments used to coat stiff sheets of paper, which subsequently are exposed at the same spot from which the samples were taken.

These earthen pigments call to mind Mario Reis' "Nature Watercolours",⁶ in which the artist documents the process of river sedimentation. For over 30 years, Reis has sought out North American waterways, allowing



Im Atelier, Gummidruck, 1998
40 cm x 40 cm

gerungen als quadratische Paneele zu fixieren. Auch wenn bei Sabine Große der Belichtungsprozeß sich in dem kurzen Zeitraum von Minuten ereignet, so verdichtet sich dabei Zeit auf ganz andere Weise in ihrem Werk. Die Künstlerin sucht mitunter über Jahre hinweg immer wieder dieselben Stellen auf, sie sammelt Boden und Oberflächenmaterial, trägt weitere Schichten auf und belichtet abermals. Chronos hinterläßt somit seinen verdichtenden irdenen Schatten. In Arbeiten wie „Am Rondell“, „Wiese“ oder „Im Walde“ hallt der jahreszeitliche Prozeß wider. Letztlich erfahren Begriffe wie Fläche und Oberfläche eine Neudefinition, indem die Künstlerin die Materialität und Körperlichkeit von Erde und Boden mit der Flüchtigkeit des Bildes verschmelzen läßt.



Am Rondell, Gummidruck auf Leinwand, 2003
40 cm x 40 cm

canvases to accumulate sediments for several days and fixing the deposits on square grids. Even though Sabine Große's exposure process takes place within only a few minutes, the contraction of time manifests itself quite differently in her work. Frequently she revisits the same locations year after year, collecting soil and surface samples and adding further layers that she exposes once again. Thus, Chronos chronicles its own condensed earthen shadow. Works like "Am Rondell" (At the Roundabout), "Wiese" (Meadow) and "Im Walde" (In the Woods) echo the seasonal cycle. Ultimately, the artist redefines concepts such as plane and surface by allowing the material and physical nature of earth and soil to fuse with the two-dimensional plane of the picture.



Bewohner, Gummidruck, 2011
124 cm x 202 cm



Bewohner, Gummidruck, 2011
124 cm x 202 cm

- ¹ Neusüss, Floris M.: Kunst und Fotografie, Marburg 2003, S. 144.
- ² Wescher, Herta: Die Geschichte der Collage – vom Kubismus bis zur Gegenwart, Köln 1974, S. 148. Da Große keine flachen, sondern räumliche Gegenstände komponiert, ist der Begriff der Assemblage eigentlich treffender. So unterscheidet Aron Scharf hinsichtlich Schattenaufnahmen zwischen „auto-recorded collage“ und „auto-recorded assemblage“. Vgl. Scharf, Aaron: Art and Photography, Harmondsworth 1974, S. 232.
- ³ Ullrich, Wolfgang: Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde, in: Geimer, Peter: Ordnungen der Sichtbarkeit, Frankfurt a. M. 2002, S. 381 - 412.
- ⁴ Robert, de la Sizeranne: La Photographie est-elle un art?, in: Revue de deux mondes (November 1897) Nr. 144, S. 564 - 595, hier S. 571. Deutsche Übersetzung zitiert nach: Ullrich (2002), S. 381.
- ⁵ Behrens, Friedrich: Der Gummidruck – Praktische Anleitung vermittelt Aquarellfarben photographische Bilder herzustellen, Berlin 1898, S. 78.
- ⁶ Vgl. Mario Reis, Retrospektive 50-20-25 (Ausstellungskatalog), Mainz 2004.



POSITION 4, Issue Summer 2011

The issue appears parallel to the exhibiton „Schatten.Schichten“ in July 2011 at Marx Galleries, Offenburg (D).

The POSITIONS introduce unpublished photogram works connected to a documentary concept of the photogram as shadow record.
Read more on <http://www.photogram.org/position>

first edition: 500

edited by: Tim Otto Roth

Oppenau/ Cologne 2011

cover picture: Meeres-Schatten, Oland, Gummidruck, 2009 – 2011

special thanks to: Thilo Reinhard and Dr. Frank Eckart

printed on Mundoplus recycling paper

